

Wittmann, M. (2015) «Krieg und Revolution im Kino des Iran. Eine Telescopage», Mittelweg 36. Hamburger Edition HIS Verlagsgesellschaft, 21(3), S. 64-83.

Dieser Text wurde 2016 mit dem Karsten-Witte-Preis der Filmwissenschaft ausgezeichnet.

Vieles, was wir über Kriege zu wissen glauben, haben wir im Kino gesehen. Aber was genau wissen wir über die Filme, die wir dort gesehen haben, und welcher Art Geschichte führen sie uns vor Augen?

Mittelweg 36

Zeitschrift des Hamburger Instituts
für Sozialforschung

Replay – Mediengeschichten des Kriegsfilms



Simon Rothöhler
Rückkehr des Verdrängten

Monika Dommann
Nach Dien Bien Phu

Burkhardt Wolf
Ein Vietnam jenseits der Bilder

Matthias Wittmann
Krieg und Revolution im Kino des Iran

Maria Muhle
Krieg in Farbe

Berliner Colloquien zur Zeitgeschichte
Virtuelle Erinnerungsstätten

Aus der Protest-Chronik

Matthias Wittmann

Krieg und Revolution im Kino des Iran

Eine Telescopage

In Shahriar Mandanipours Metaroman *Censoring an Iranian Love Story* (2009), der die Entstehungsgeschichte einer Liebesgeschichte im Spannungsfeld von Zensur und ihrer Unterwanderung verhandelt und hierbei Schriftsteller wie Zensor als fiktionale Figuren in Dialog und Konkurrenz treten lässt, finden sich wiederholt Reflexionen über die Bedeutung des *emergency room* im iranischen Alltag:

Hospital emergency rooms in Iran are places that perhaps even the art of cinema cannot justly portray. For you to have some concept of an Iranian emergency room, let me say only that the annual average number of people killed in road accidents in Iran is ten times greater than the number of Americans killed to date in the second war with Iraq. Therefore, as Sara and Dara sit in that hospital, the doors to the emergency room constantly open, and the casualties of highways, freeways, and streets, and the casualties of hundreds of other locations and accidents, are rushed in.¹

Auch wenn die Filmkunst, laut Erzähler, der Realität des *emergency room* kaum gerecht werden kann, ist dieser als realer wie allegorischer Schauplatz in zahlreichen iranischen Filmen anzutreffen, insbesondere auch in jenen, die während des Kriegs zwischen dem Iran und dem Irak, dem sogenannten ersten Golfkrieg, entstanden sind. Obwohl es sich um den längsten Krieg des 20. Jahrhunderts (1980–1988) handelt, der sich hinsichtlich des Ausmaßes an Giftgasattacken – vor allem Senfgasattacken – nur mit dem Ersten Weltkrieg vergleichen lässt,² ist dieser Krieg in der westlichen Welt weitgehend vergessen. Im Iran hingegen ist der Iran-Irak-Krieg nicht nur im kollektiven Gedächtnis der Gesellschaft nach wie vor präsent, sondern er spielt – zusammen mit der islamischen Revolution – auch für das Selbstverständnis und die Filmästhetik des iranischen Kinos der Gegenwart eine entscheidende Rolle.

¹ Shahriar Mandanipour, *Censoring an Iranian Love Story*, New York 2009, S. 114.

² »Between 28 December 1980 and 20 March 1984, the Iranian official history of the war lists sixty-three separate gas attacks by the Iraqis. Not since the gas attacks of the 1914–18 war had chemical weapons been used on such a scale [...]«. Robert Fisk, *The Great War for Civilisation. The Conquest of the Middle East*, London 2006, S. 259. Nimmt man alle drei Golfkriege zusammen, dann hat man es laut Navid Kermani »längst« mit einem dreißigjährigen Krieg zu tun. Navid Kermani, »Die Zukunft ist vorbei«, in: *Der Spiegel*, 29. 9. 2014, S. 132.

Welcher Art diese Rolle ist, möchte ich im Folgenden ebenso skizzieren wie die Spuren, die der Krieg in der iranischen Filmlandschaft hinterlassen hat; einer Filmlandschaft, die zu Beginn des Krieges noch unter dem Schock der islamischen Kulturrevolution und ihrer ikonoklastischen Impulse stand, die aber gleichzeitig Kriegspropaganda zu liefern und eine Bevölkerung zu adressieren hatte, die sich mitten im Krieg befand. Der Krieg wurde als heilige Verteidigung (*sacred defence*) insbesondere auch mit filmischen Mitteln propagiert, die durch den Krieg eine neue Rechtfertigung erfuhren, nachdem sie sich durch die Kulturrevolution fundamental infrage gestellt und an einen ästhetischen Nullpunkt herangeführt sahen. Der Anspruch einer Um-erziehung der Wahrnehmung nach der Revolution und die Transformation einer ehemaligen Kultur des Spektakels, die dem Schah-Regime zugeordnet wurde, in eine den islamischen Werten verpflichtete Kultur vollzog sich mithin vor dem Hintergrund zahlreicher katastrophischer *Transmissionsbrüche* (Yerushalmi) und kriegs- wie filmbedingter *Metamorphosen der Wahrnehmungsfelder* (Virilio).

Da der »heilige Verteidigungskrieg« (*sacred defence war*), wie er von offizieller Seite genannt wurde, der am 22. September 1980 mit massiven irakischen Luftschlägen auf iranische Flughäfen begann,³ als Fortsetzung der islamischen Revolution mit anderen Mitteln propagiert wurde, so wie umgekehrt die Revolution 1979 als »Frucht eines vierzehnhundertjährigen Kampfes verstanden [wurde], als Telos der schiitisch-islamischen Heils- und Leidensgeschichte«,⁴ ist es unumgänglich, zunächst in die Revolutionsjahre 1978/79 zurückzublenden, auch zum besseren Verständnis der Telescopagen *Krieg/Revolution*, die im Fokus dieses Textes stehen.

Krieg/Revolution

Was als antikoloniale, sowohl von laizistischen als auch islamistischen Gruppen getragene Volkserhebung gegen die Schah-Dynastie und ihre *westoxifizierte*⁵ Kultur des Spektakels begann, mündete 1979 in die widersprüchliche Konstruktion einer Islamischen Republik, die ihrem Anspruch nach sowohl Gottes- als auch Volksstaat sein wollte und will. Die Filmindustrie war während und unmittelbar nach der Revolution buchstäblich ausge-

³ Zu den Ursachen und Hintergründen sowie zum Verlauf des Krieges vgl. Fisk, *The Great War for Civilisation*, S. 112–360.

⁴ Navid Kermani, *Iran. Die Revolution der Kinder*, München 2005, S. 166.

⁵ In politischen Essays wie etwa dem Text *Gharbzadegi* (1962) des Dichters Jalal Al-e Ahmad, der zu einer »Inspirationsquelle« für »Khomeini und andere Islamisten« wurde, hatte *Verwestlichung* einen durchwegs schädlichen, entfremdenden und »pathologischen Sinn«. Nathiyeh Naghibzadeh/Andreas Benl, »Nachholende Säkularisierung. Bilanz und Perspektiven der iranischen Freiheitsbewegung«, in: Stephan Grigat / Simone Dinah Hartmann (Hg.), *Iran im Weltsystem*, Innsbruck 2010, S. 23–31, hier S. 25.

brannt, da sich der antiwestliche Ikonoklasmus zunächst auch gegen die Kinostätten selbst richtete. Wenn Michel Foucault in seiner Revolutions-Berichterstattung für den *Corriere della Sera* (1978) angesichts der »privilegierten Ratten«, die »das Schiff verlassen«, schreibt, dass sich hier ein »ganzes Jahrhundert in Frage gestellt« sieht – »die wirtschaftliche Entwicklung, die Fremdherrschaft, die Modernisierung, die Dynastie, das tägliche Leben, die Sitten« –, dann betraf diese »allumfassende Ablehnung«⁶ auch die Kinos als Zentren westlicher Dekadenz, Korruption und Modernisierungsschübe. Anders als im Fall des Bildersturms der Taliban in Afghanistan fünfzehn Jahre später wurde die Bilderproduktion nach der iranischen Kulturrevolution allerdings nicht eingestellt, sondern auf die Implementierung islamischer Werte umgestellt. Zu den vielfältigen Maßnahmen, von denen die zuständigen staatlichen Stellen zu diesem Zweck Gebrauch machten, zählten etwa die Purifizierung des vorrevolutionären *Kinos der Idolatrie* (*taquti*) mit seinen *film farsi*,⁷ die Reformulierung und Neukodifizierung vor allem der Blickstrukturen, der Erlass von Importbeschränkungen und Zensuraufgaben sowie zahlreiche Neusynchronisierungen. Das Theater des Schahs wurde mit dem *theatre of chador* (Kate Millett) überschrieben, was enorme gedächtnispolitische Konsequenzen nach sich zog, da damit auch die visuelle Erinnerung neu gestaltet werden musste: einerseits, indem Filme über die Schah-Periode untersagt wurden, andererseits, indem retroaktiv die vorrevolutionäre Periode verschleiert wurde.⁸ Ikonoklasmen, also Akte der Bilderzerstörung, setzen jedoch, wie Boris Groys gezeigt hat,⁹ unweigerlich ikonophile Impulse, also das Bedürfnis nach neuen Bildern frei. In der nachrevolutionären Ära des Iran brachen sich diese Impulse zunächst in der Allgegenwart von Fotografien und Darstellungen des Staatsgründers, »Obersten Rechtsgelehrten« und »Revolutionsführers« Ajatollah Ruhollah Khomeini¹⁰ Bahn, zu denen sich allmählich die Omnipräsenz von Märtyrern

6 Michel Foucault, »Das mythische Oberhaupt der Revolte im Iran« [frz. Orig. 1978], in: ders., *Dits et Ecrits*. Schriften in vier Bänden, hg. v. Daniel Defert u. François Ewald, unter Mitarb. v. Jacques Lagrange, Bd. 3: 1976–1979, Frankfurt am Main 2003, S. 894–897, hier S. 894.

7 Im Genre der *film-e farsi* (wörtlich: persische Filme) werden jene kommerziellen persischen Filme aus der Zeit des Pahlavi-Regimes zusammengefasst, die – orientiert am Vorbild indischer und ägyptischer Filme – mit Songs, Tanzroutinen und leicht bekleideten Frauenkörpern seichte Unterhaltung zwischen Melodramatik und Klamauk bieten.

8 »Ich würde nur gern verstehen, wie man, wenn es doch um Realität geht, solche Kleidervorschriften auch für Figuren aus früheren Epochen verbindlich machen kann, in denen sie doch nicht galten, und nicht nur aus früheren Epochen, sondern sogar für die vorislamische Zeit?«, fragt der iranische Regisseur Bahram Beizaie mit kulturkritischem Impetus. Bahram Beizaie, »Nach einem Jahrhundert«, in: *CARGO. Film/Medien/Kultur* 23 (2014), S. 62–69, hier S. 68.

9 Boris Groys, »Der Kurator als Ikonoklast«, in: ders., *Die Kunst des Denkens*, Hamburg 2008, S. 87–105.

10 »In a regime of paint and paper (most images in Tehran were and are painted), Ayatollah Khomeini was the only living person to be represented through photographic film negative; his was the only image worthy of photography and of mass production.

memorabilien gesellte. Die »schiitisch-revolutionäre Doktrin«,¹¹ von der sich Michel Foucault noch begeistert zeigte, weil er sich von dieser »politischen Spiritualität«¹² eine neue, nichtwestliche Technologie des Selbst versprach, gestaltete die noch junge Islamische Republik in eine »martyrocracy«¹³ um. »Dying to be Displayed« heißt es in *Plastic Flowers Never Die* (2008) von Roxanne Varzi, die sich in ihrer kurzen Dokumentation mit der militaristischen Romantik und dem Erinnerungskult rund um die Kriegsmärtyrer beschäftigt, die als Wandbilder auch die Städte der Gegenwart immer noch wie eine Geisterarmee bevölkern. Doch schon vor dem Iran-Irak-Krieg wurden die Opfer der Revolution als Märtyrer gefeiert:

Praktisch jede Familie hat Märtyrer zu beklagen, Märtyrer der Revolution, Märtyrer des Krieges, Märtyrer des Widerstandes gegen das revolutionäre Regime, Märtyrer des Kampfes gegen die Konterrevolution. [...] In keiner anderen Konfession nimmt die allgemeine, nicht auf den Religionsstifter fixierte Idee des Martyriums einen so zentralen, auch dogmatisch relevanten Platz ein wie in der Schia, deren zwölf Imane bis auf den letzten, den »Verborgenen«, als ermordet gelten. Die gewaltige Kraft, die aus der Bereitschaft zum Martyrium erwächst, hat die waffenstarrende, von der gesamten westlichen Welt unterstützte Diktatur des Schahs mit den Mitteln des gewaltlosen Widerstands hinweggefegt; der schiitische Märtyrerkult hat aber auch die iranischen Kindersoldaten im ersten Golfkrieg in die irakischen Minenfelder rennen lassen, um den Panzern den Weg nach vorn und sich selbst den Weg ins Paradies zu ebnen.¹⁴

Zur dominierenden Erinnerungsmatrix, mit der die schiitischen Architekten der Theokratie Revolution und Glaubenskrieg in eine Kontinuität und einen logischen Zusammenhang zwangen, wurde das sogenannte Kerbela-Paradigma beziehungsweise die Kerbela-Doktrin. Legt man Hayden Whites Unterscheidung elementarer Formen der Geschichtsschreibung zugrunde, so lässt sich dieses Narrativ der Form der Tragödie zurechnen: Als solche bezieht sie ihren Sinn aus der Absicht, die Wiederkehr einer schrecklichen Vergangenheit durch deren Darstellung zukünftig zu verhindern.¹⁵ Dieses *master narrative* hat auch an vielen Genreplots des *sacred defence cinema* mitgeschrieben: Der schiitische Wallfahrtsort Kerbela, einst nichts als ein

He became the all seeing leader who appears everywhere.« Roxanne Varzi, *Warring Souls. Youth, Media, and Martyrdom in Post-Revolution Iran*, Durham 2006, S. 27.

11 Kermani, *Iran*, S. 172.

12 Michel Foucault, »Wovon träumen die Iraner?« [frz. Orig. 1978], in: ders., *Dits et Ecrits*, Bd. 3: 1976–1979, S. 862–870, hier S. 870.

13 Fisk, *The Great War for Civilisation*, S. 356.

14 Kermani, *Iran*, S. 67, 69 u. 227 f.

15 Vgl. Hayden White, *Metahistory*. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa, Frankfurt am Main 1991, S. 251 ff.

Flecken Wüste, steht für eine halb historisch verbürgte, halb mythopoetisch überhöhte Schlacht (samt Verratsmotiv, Sündenfall und ultimativem Martyrium), die sich Hussein, der Enkel des Propheten Mohammed, im Jahr 680 mit dem Umayyaden-Kalifen Yazid I. und dessen Soldaten lieferte. Das Martyrium des Hussein wurde zum Referenzpunkt zahlreicher schiitischer Erinnerungsrituale, Passionsspiele und Reenactments, vor allem im islamischen Trauermonat Moharram, im Zuge derer die Ereignisse in der Wüste von Kerbela immer wieder als Jetztzeit in die Gegenwart eingetragen werden, um das Publikum in quasihistorische Zeugen zu verwandeln. Es handelt sich um ein kollektives Urtrauma respektive Urdrama:

Symbolisiert seine [Husseins, M.W.] Person das Gute, das Gerechte, das Unschuldige schlechthin, so steht sein Widerstand für jegliches Aufbegehren gegen Unterdrückung und Tyrannei. In Husseins Schmerz drückt sich das Leiden der gesamten Menschheit aus, sein Tod wurde zum Synonym der betrogenen Menschheitshoffnung auf eine bessere Zukunft. [...] Die Passion Husseins wurde zum Gründungsmythos im kulturellen Gedächtnis der Schiiten.¹⁶

In Verbindung mit Bußritualen, Aufopferungsimperativen, Klagegebärden und anderen *Pathosformeln* (Warburg), die der Bekundung des Mitleidens dienen, wurde das Kerbela-Paradigma zu einem integralen Bestandteil der Machtpolitik und der Kriegspropaganda der Islamischen Republik, nicht zuletzt weil sich das Scheitern in der Vergangenheit für eine Ideologie der Bewährung, Verbesserung und Erfüllung in der Gegenwart instrumentalisieren ließ. Demonstrationen einerseits, Schlachten andererseits wurden und werden als Reenactment der historischen Schlacht inszeniert und begriffen. Gerade hierin zeigt sich allerdings auch die Janusköpfigkeit dieser Gedenkrituale, die zum einen Instrumente machtpolitischer Interessen sind, zum anderen jedoch auch als Manifestationen einer Gegenkultur fungieren.

Gerade im Fall der rituellen Passionsspiele (*Taziyeh*) handelt es sich nicht nur um staatstragende Rituale, sondern auch um eine uralte und immer wieder reaktualisierte, teilweise multipel codierte Dramenform.¹⁷ Es ist eine Art »virtuelle Revolution«,¹⁸ die sich in spezifischen Farbcodierungen und rituellen Gesten, einer Kombination von Katharsis und Verfremdungseffekten, der Integration des Publikums in die Performance und ständigen Positionswechseln der Akteure sowie in ganz spezifischen allegorischen Strukturen vollzieht und somit stets auch Möglichkeiten politischer Sub-

¹⁶ Navid Kermani, »Die Wahrheit des Theaters. Das schiitische Passionsspiel und die Verfremdung«, in: ders., *Zwischen Koran und Kafka*. West-östliche Erkundungen, München 2014, S. 163–193, hier S. 165 f.

¹⁷ Eine Dramenform, von der sich neben anderen auch der Regisseur Peter Brook fasziniert zeigte. Vgl. Kermani, »Die Wahrheit des Theaters«, S. 163.

¹⁸ Ebd., S. 181.

version eröffnet. Hinzu kommen nichtaristotelische Raumstrukturen und zirkuläre Zeitperformanzen, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ineinander übergehen und miteinander in Dialog treten lassen. Die raumzeitlichen Tropen dieser Passionsspiele wurden von zahlreichen Spielfilmen übernommen und mit filmischen Mitteln weiterformuliert, als eine Art »Replay höherer Ordnung«. Kiarostamis *Close-Up* (1990), Makhmalbafs *A Moment of Innocence* (1996) oder Beizaies *Death of Yazdgerd* (1982) und *Travelers* (1991) nehmen auf unterschiedliche Weise – sei es implizit oder explizit, sei es strukturell oder symbolisch – Bezug auf diese Dramenform und generieren daraus ganz spezifische Zeitstrukturen, Publikumsadressierungen wie auch politisch-ästhetische Taktiken der Subversion. Über die Rolle der Passionsspiele als Bestandteil einer *counter history* schreibt Kermani:

Die Unterdrücker von damals können dabei mit realen Machthabern identifiziert werden, mit Diktatoren, Kolonialisten oder einfach dem örtlichen Großgrundbesitzer. Besonders im zwanzigsten Jahrhundert, als sie von der Staatsmacht verboten, behindert oder zumindest an den Rand gedrängt wurde, erhielt die Taziyeh oft einen deutlich politisch-oppositionellen Charakter, und während der iranischen Revolution, die sich als ein Aufbegehren gegen den Yazid dieser Zeit verstand, war der Moharram (Anfang Dezember 1978) eine der intensivsten und wichtigsten Phasen.¹⁹

Auch Michel Foucault, der während seines Aufenthalts in Teheran im Herbst 1978 in der schiitischen Spiritualität eine neue politische Form der Subjektivierung jenseits der Machtnetze entdeckt zu haben meinte und dessen Denken unter dem Eindruck der revolutionären Ereignisse eine theoretische Verschiebung erfuhr, zeigte sich fasziniert von den religiösen Riten, die er als Technologien des Selbst und prämoderne Widerstandsformen deutete und mit Praktiken der christlichen Askese engführte.²⁰ Die »manifeste Ablehnung« des Schahs durch die Demonstranten, den »Akt« der »Absetzung des Herrschers« verglich er in mythopoetischer Manier mit der »griechischen Tragödie«: »In diesen Demonstrationen zeigt sich eine Verbindung aus kollektivem Handeln, religiösem Ritual und einem Akt öffentlichen Rechts. Es erinnert ein wenig an die griechische Tragödie, in der die ge-

¹⁹ Ebd., S. 182.

²⁰ Vgl. Philipp Sarasin, *Michel Foucault zur Einführung*, Hamburg 2005, S. 185–189. Auch in der Nahtoderfahrung und der Opferbereitschaft des Märtyrers, in der Bereitschaft, den Tod zu umarmen, sah Foucault eine spezifische Form der Authentizität. Er berichtete darüber nicht nur in seinem umstrittenen Text *Wovon träumen die Iraner?*, sondern auch in anderen Texten, die als Bestandteile seiner Reportage über den Iran zunächst im *Corriere della Sera* und dann im *Nouvel Observateur* (1978) erschienen. Vgl. dazu Janet Afary / Kevin B. Anderson, *Foucault and the Iranian Revolution. Gender and the Seductions of Islamism*, Chicago, IL, 2005, S. 38 ff.

meinsame Zeremonie und die Reaktualisierung der Rechtsprinzipien miteinander einhergingen.«²¹

Mit anderen machtpolitischen Vorzeichen versehen dienten die gleichen religiösen Erinnerungsrituale rund um Kerbela allerdings auch einer Doktrin, die nicht nur die Revolution als »Frucht eines vierzehnhundert-jährigen Kampfes verstanden«²² wissen wollte, sondern auch den anschließenden »heiligen Verteidigungskrieg« als Bewahrung der revolutionären Errungenschaften mit anderen Mitteln propagierte. Für das iranische Kino gilt, was Foucault in seinen Vorlesungen *Vom Licht des Krieges* (1976) schreibt: »Das Gesetz ist nicht Befriedung. Unter dem Gesetz geht der Krieg weiter, er wütet weiter innerhalb aller Machtmechanismen, auch der geregeltesten. Der Krieg ist der Motor der Institutionen und der Ordnung.«²³ In dem Krieg, der sich unter den iranischen Gesetzen und Anordnungen der obersten Zensurbehörden bis in die Gegenwart hinein fortsetzt, geht es sowohl um das politische als auch das ästhetische Erbe der Revolution. Maßgeblichen Anteil daran hat nicht zuletzt die während des ersten Golfkriegs von staatlicher Seite vorangetriebene programmatische Purifizierung und Islamisierung des Kinos, die trotz ihrer weitreichenden Folgen bis heute nicht zu einer völligen Homogenisierung der Filmästhetik führte.²⁴ Nach einer Übergangsphase 1979 bis 1982, die sich durch ein ostentatives Desinteresse der neuen Revolutionsregierung an der Filmproduktion auszeichnete, begannen die von Ayatollah Khomeini und seinen ideologischen Architekten entwickelten *commandments of looking* (*ahkam-e negah kardan*) ein islamisiertes Kino mit einer genuinen Ästhetik der Verschleierung und Indirektheit (*cinematic version of hejab*) hervorzubringen. Hamid Naficy bemerkt im Zuge seines 3-Phasen-Modells der Entwicklung einer *gendered subjectivity*,²⁵ dass Frauen in den frühen 1980er-Jahren im iranischen Kino fast gänzlich abwesend und auch im Fernsehen *off the air* waren, weil es noch keinen funktionstüchtigen Zensurapparat gab. Die hierfür zuständige *Farabi Cinema Foundation*, der exekutive Arm des *Ministry of Culture and Islamic Guidance* (MCIG), wurde nämlich erst 1983 gegründet. Zusätzlich befördert wurde die Absenz von Frauen in den Bildräumen durch das während dieser ersten Phase vorherrschende Genre des Kriegsfilms.²⁶ Bemerkens-

21 Michel Foucault, »Der Geist geistloser Zustände« [frz. Orig. 1979], in: ders., *Dits et Ecrits*, Bd. 3: 1976–1979, Frankfurt am Main 2003, S. 929–943, hier S. 935.

22 Kermani, *Iran*, S. 166.

23 Michel Foucault, *Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte* [frz. Orig. 1976], Berlin 1986, S. 11 f.

24 Stattdessen brachte das iranische Kino erstaunlich hybride, polyvalente und multipel codierte kinematografische Verfahrensweisen zwischen Allegorie, Camp, Meta-, Sur-, Hyper- und Kryptorealismus hervor.

25 Vgl. Hamid Naficy, *A Social History of Iranian Cinema*, Bd. 4, Durham/London 2011, S. 111 ff.

26 Die zweite Phase war demgegenüber gekennzeichnet durch eine gewisse *background presence* von Frauen, die häufig geisterhaft, nahezu fragmentiert in Erscheinung traten, ohne dass ihre Gesichter in Großaufnahme gezeigt werden durften. Letzteres war mit

wert ist, dass das Genre des Kriegsfilms zu einem genuin postrevolutionären, in der iranischen Filmgeschichte ganz und gar neuen Genre wurde.

Mit der Inszenierung des Kriegs als Passionsspiel konnten nicht zuletzt auch zahlreiche martyrologische Jenseitsvektoren, raumzeitliche Tropen, mythische Zeitauffassungen und Erlösungsversprechen in die subjektiv erlebte Kriegsrealität eingetragen werden. »Kerbela ist in Iran ungleich realer, als Walhalla es je in Deutschland war.«²⁷ Die grünen Märtyrerstirnbänder mit der Aufschrift *Kerbela*, die Kriegsoffensiven und Militäroperationen, die mit *Kerbela 1, 2, 3* (etc.) gewissermaßen in Kapitel eingeteilt wurden, unterstützten diesen Plot. Korrespondierend damit entstand ein ganzes Set an Narrativen und visuellen Motiven, ein »Perserteppich an Codes«,²⁸ wie Kermani sagt, der zahlreichen Spiel- und Dokumentarfilmen zum Krieg zugrunde liegt und mittlerweile ein ganzes Genre samt eigener Logik und Ikonografie hervorgebracht hat: Feste Bestandteile dieses Genres sind bestimmte Pathosformeln, Farbcodierungen oder stilisierte Arten von Entbehrung und Martyrium (etwa Hunger, Durst oder die Suche nach Wasser). Der »heilige Verteidigungskrieg« brachte das sogenannte *sacred defence cinema* (*sinema-ye defa'-e moqadas*) beziehungsweise *imposed war cinema* (*sinema-ye jang-e tahmili*) hervor, das – wenn auch für manche nur vorübergehend – sowohl filmästhetisch als auch ideologisch zu einer Art Schule für viele Filmemacher wurde. Das *master narrative* von Kerbela spielte dabei insofern eine wichtige Rolle, als es maßgeblich dazu beitrug, Kinematografie als Martyrografie einzusetzen. Der erste Spielfilm des *sacred defence cinema* war *Living in Purgatory* (1980), der immer noch als *highest box-office sale* in der Geschichte des iranischen Kinos gilt.²⁹ Auch in den Filmen selbst war die Rede von der Front als Schule und von Kerbela als Universität.³⁰ Während des langen ersten Golfkriegs, der gemeinhin in zwei Phasen³¹ eingeteilt wird und am 22. Juli

ein Grund dafür, dass Bahram Beizaies bereits 1985 gedrehter Film *Bashu – The Little Stranger*, dessen weibliche Hauptfigur (Susan Taslimi) in Großaufnahme und selbstbewusst in die Kamera blickt, bis 1988 unterdrückt wurde. Nach Maßgabe der *veiled vision* durfte es dann in der dritten, seit den späten 1980er-Jahren andauernden Phase eine allmähliche *foreground presence* von Frauen geben. Vgl. Naficy, *A Social History of Iranian Cinema*, Bd. 4, S. 114 ff.

27 Kermani, *Iran*, S. 172.

28 Kermani, »Die Wahrheit des Theaters«, S. 183.

29 Vgl. Naficy, *A Social History of Iranian Cinema*, Bd. 4, S. 7.

30 »Se développe aussi l'idée que le front est une école. Par exemple, dans *Le Domaine des amoureux* (Hasan Kârbakhsh, 1983), un enfant part au front avec son père, qui se justifie en disant: »Le front est une école où nous sommes tous des étudiants à l'université de Karbalâ.« Agnès Devictor, *Politique du cinéma iranien, de l'ayatollah Khomeyni au président Khâtami*, Paris 2004; online unter: <http://books.openedition.org/editions-cnrs/1844> [1. 2. 2015].

31 Die erste Phase, die in erster Linie von Angriffen des Irak dominiert wurde, dauerte vom September 1980 bis zum Juni 1982. In der zweiten Phase, die vom Juli 1982 bis zum August 1988 dauerte, übernahmen dann die Streitkräfte der Islamischen Republik Iran verstärkt die Initiative. Während die erste Phase durch schnelle Offensiven gekenn-

1988 mit einer UN-Resolution und einem Waffenstillstand zumindest formal beendet wurde, entstanden nicht weniger als 56 Kriegsfilme. Der Stil dieser Filme, die dem Genre der *tough-guy*-Filme aus der Schah-Ära an plakativer Rhetorik und Sensationalismus in nichts nachstanden, stieß jedoch bei Kritikern und avancierteren Filmemachern überwiegend auf Ablehnung. Auch bei Festivals – wie dem seit 1982 jährlich in Teheran zum Gedenken an die Revolution veranstalteten *Fajr International Film Festival* – waren derartige Kriegsfilme eher unterrepräsentiert. Dessen ungeachtet nahm die Zahl der kriegsbezogenen Filme insgesamt jedoch zu und nicht ab, was nicht zuletzt daran lag, dass sich mit den Blackouts in den Kinos auch die Stromausfälle und Evakuierungen in den Städten häuften und Filme ohne Kriegsbezug auf immer weniger Resonanz bei einem Publikum stießen, das die Präsenz des Kriegs immer stärker zu spüren bekam.

Es sind denn auch in erster Linie kriegsbezogene Filme, die dafür sorgten, dass das iranische Kino in den 1980er-Jahren auf der Karte des sogenannten >Weltkinos< auftauchte: Zu nennen wären hier etwa Amir Naderis *The Runner* (1986) und Abbas Kiarostamis *What Is the Friend's Home?* (1987), aber auch Bahram Beizaies *Bashu* (1988). Die Spuren des langen Kriegs reichen bis in die Gegenwart des iranischen Kinos. Sie finden sich nicht nur in den Filmen der Kriegskulturindustrie mit ihrem 1983 gegründeten *Sacred Defense Film Festival*, das seit 2012 *Resistance, Revolution and Sacred Defense Film Festival* heißt³² und den Krieg immer noch als Gegenwart behauptet, sondern auch in dissidenten Filmen. Stellvertretend erwähnt seien hier etwa Rakhshan Bani-Etemads Film *Gilaneh* (2005), der sowohl die unmittelbaren Effekte des Kriegs auf die Landbevölkerung als auch die Langzeitfolgen fünfzehn Jahre später thematisiert, Jafar Panahis *Crimson Gold* (2003), dessen Hauptfigur unter einem Kriegstrauma leidet, oder Massoud Bakshis Spielfilm *A Respected Family* (2012), der im Rahmen einer Familiengeschichte den psychosozialen und bürokratischen Nachbeben von Krieg und Märtyrertod nachgeht und dazu auch mit Rückblenden arbeitet, die ihrerseits mit Archivbildern aus dem Krieg durchsetzt sind, insbesondere aus Morteza Avinis *Chronicle of Victory* (1985 ff.).³³

zeichnet war, stand die zweite Phase im Zeichen von langwierigen Grabenkämpfen. – Vgl. Devictor, *Politique du cinéma iranien*, S. 201. Wie schon der verlustreiche Krieg selbst, so wurde auch dessen Ende ideologisch überhöht: »So to protect the Islamic revolution – to ensure its survival – Khomeini accepted UN Security Council resolution 598 and a ceasefire to take effect on 22 July 1988, »in the interests of security and on the basis of justice«.« Fisk, *The Great War for Civilisation*, S. 335 f.

32 Vgl. Pedram Khosronejad, *Iranian Sacred Defence Cinema*. Religion, Martyrdom and National Identity, Canon Pyon 2012, S. 39.

33 Die 63 Episoden, die Morteza Avini, Theoretiker und Praktiker des islamischen Kinos, und sein Filmteam *Jihad Television* mit finanzieller Unterstützung des staatlichen TV-Networks *Voice and Vision* drehten, wurden unter dem Titel *Chronicle of Victory* zusammengefasst. Mit seiner Martyrografie hat Avini ein eigenes dokumentarisches Subgenre entwickelt, das als *cinema of illumination* bezeichnet wird und das Front-

Das *sacred defence cinema* im engeren Sinne umfasst sowohl Dokumentar- als auch Spielfilme mit verschiedensten Subgenres: *home front movies*, *combat movies* und andere Frontfilme über Solidarität, Freundschaft und Opferbereitschaft; Filme, welche die Trauerarbeit der Angehörigen von Märtyrern zum Thema haben, aber auch Filme, in denen es um *Basidsch*-Veteranen³⁴ mit *shell shock*-Syndrom geht.

Auf zwei der interessantesten und zugleich gegensätzlichsten Produktionen, die die ganze filmästhetische und gesellschaftspolitische Bandbreite des Genres ausloten und zudem auf ganz unterschiedliche Weise den allegorischen Ort des *emergency room* nutzen, möchte ich im Folgenden etwas näher eingehen.

Emergency Room (I)

Makhmalbafs³⁵ *Marriage of the Blessed* (1988), der am Ende des ersten Golfkriegs entstand, stößt uns gleich zu Beginn ganz unvermittelt und buchstäblich mit dem Kopf voran mitten hinein in das Geschehen in einem Kranken-

geschehen als *line of faith* und »immersive sacred subjectivity« inszeniert. Avinis Filme stellen den Frontalltag als eine Art Rückkehr zur Natur und zu einem prämodernen Islam dar und arbeiten mit einer romantisierenden Temporalität, in der die Zukunft die Wiederkehr einer glücklichen Vergangenheit verspricht. Die sakralisierende Darstellung des Frontlebens, der Kampfhandlungen und der ihnen vorausgehenden Vorbereitungen betont die kollektive Identität der Kämpfer als Gegenentwurf zur westlich geprägten modernen Subjektivität. Die Soldaten und die *Basidsch* (Freiwillige) sind bei kollektiven Tätigkeiten zu sehen (Kochen, Beten etc.), bei rituellen Vorbereitungen auf den Kampf und dem Übergang in die Welt der Märtyrer, begleitet von religiösen Gesängen und der *voice-over-narration* Avinis. Vgl. Naficy, *Social History of Iranian Cinema*, Bd. 4, S. 12 ff. Siehe auch Hamid Yousefi, »Morteza Avini et le populisme d'avant-garde«, in: *Iran. Unedited History 1960–2014*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris 2014, S. 92–97.

34 *Basidsch* »werden als Freiwilligenmiliz in den Schulen, Fakultäten, Behörden und in den als staatstreu bekannten Moscheen rekrutiert und mit Ausflügen, materiellen Vergünstigungen, beruflichen Perspektiven und einer Weltanschauung entlohnt, die verlockend einfach ist. In ihr existieren nur gut und böse, gottgefällig und ketzerisch, die Unseren und die Anderen. Vordergründig als zusätzliche Armee gegen äußere Feinde gedacht, hat Staatsgründer Chomeini die *Basidsch* nach der Revolution vor allem deshalb gegründet, um sich gegen einen Putsch der Militärs abzusichern.« Neben den *Basidsch* gibt es eine Vielzahl anderer »Sicherheitskräfte«, die der Herrschaftssicherung dienen, »darunter die Führungsetagen der Revolutionswächter und des Geheimdienstes, [...] und ebenso zivile Schlägertrupps, die immer wieder Politiker und Geistliche, die ihrer Ansicht nach die Ideale der Islamischen Revolution verraten haben, krankenhaushausreif schlagen«. Kermani, *Iran*, S. 151 u. 176.

35 Mohsen Makhmalbaf, einer der wichtigsten Vertreter des postrevolutionären iranischen Kinos, blickt heute auf eine schillernde Entwicklung mit zahlreichen Umorientierungen zurück, die er selbst einmal als »Wandel vom Priester zum Künstler« beschrieben hat. Seine ersten Filme wurden in Moscheen und Gefängnissen gezeigt, er selbst saß als proislamischer Aktivist, der einen Polizisten mit einem Messer attackiert hatte, bis zur Revolution im Gefängnis, wurde dann ein offizieller Staatsregisseur, um sich jedoch in der Folge zum sozialkritischen Dissidenten zu entwickeln. Der dissidente Regisseur



Krankenhauszene aus
Marriage of the Blessed (1988).

haus. Wir bekommen den *point of view* eines Krankenpflegers aufgezwungen, der einen Rollwagen mit Essen und medizinischen Instrumenten durch einen Korridor schiebt, bis er die Tür zu einem Krankenzimmer aufstößt, welches bevölkert ist von traumatisierten Kriegsopfern. In Sachen Expressivität steht dieses Tollhaus voller gesellschaftlicher Symptome und Hysterien Sam Fullers *Shock Corridor*³⁶ um nichts nach. Die Legende vom heiligen Märtyrer – samt Schmerzenskult, Opferpathos und Leidensideologie – kehrt hier als Karikatur und Farce wieder. Wir sehen Soldaten mit *shell shock*-Syndrom, »lebendige Märtyrer«, wie sie genannt werden: wild gestikulierende, stammelnde, schreiende Körper, die Kriegssituationen und Funkszenen wieder aufführen. Immer wieder auch mischen sich Gedankensplitter in das Reenactment-Geschehen ein, Erinnerungen an Grabenkämpfe, Panzer und Panzerfäuste, an Flugzeugbombardements und zerfetzte Körper, an Explosionen und Märtyrerstirnbänder. Zum Teil bleibt unklar, ob es sich um inszeniertes Frontgeschehen handelt oder um dokumentarisches Filmmaterial von der Front. Die strategischen Verunsicherungen einer klaren Grenzziehung zwischen Fiktion und Fakt, die spätestens seit Kiarostamis *Close Up* (1990) zu einer Art *trade mark* des iranischen Kinos geworden sind, können auch und vor allem in die Zeit des Iran-Irak-Kriegs zurückverfolgt werden, als die Fabrikation von Fakten einerseits kriegspropagandistische Notwendigkeit, andererseits formalästhetisches Experiment und postrevolutionäre Rhetorik war.

Makhmalbaf, der 1988 mit *Marriage of the Blessed* zum ersten Mal die Bühne des Weltkinos betrat, ist heute das Oberhaupt des Familienunternehmens *Makhmalbaf Film House*. 2013 hat er zudem Israel besucht, um dort als einer der *ambassadors for Iranian art* zu fungieren. Vgl. Dominik Kamalzadeh, »Die uneingelösten Versprechen der Revolution. Von der Propaganda zum Weltkino. Das vielschichtige Werk des iranischen Filmemachers Mohsen Makhmalbaf«, in: Sandra Schäfer et al. (Hg.), *Kabul/Teheran 1979 ff. Filmlandschaften, Städte unter Stress und Migration*, Berlin 2006, S. 316–323.

³⁶ In seinem institutionenkritischen Film *Shock Corridor* (USA 1963) entwirft Sam Fuller anhand verschiedenster interner Figuren einer psychiatrischen Klinik ein differenziertes Bild zeitgenössischer Ängste und soziopolitischer Wahnsysteme. Wie im Fall von Makhmalbafs Film haben wir es auch hier mit einer gesellschaftspolitischen Echokammer zu tun.

Inmitten dieses »Theater[s] des Wahnsinns und seiner Gesten«, wie es sich im Krankenzimmer entwickelt, löst sich allmählich ein »Geschichtssubjekt«³⁷ heraus. Der Film legt den Fokus auf einen traumatisierten Fotografen, der sich nicht nur unter dem Schock der Kriegseindrücke befindet, sondern vor allem auch unter dem Eindruck der leeren, entleerten Versprechen der islamischen Revolution. Verhandelt wird die Sehnsucht nach einer Rückkehr zur Revolution im Sinne einer Suche nach offenen Zukunftshorizonten, nach Alternativen, die in der Vergangenheit übersehen wurden. Die hochgradig experimentelle Mnemografie präsentiert das revolutionäre Subjekt nicht als gesund und im Einklang mit sich selbst, sondern führt es uns mittels Montagekatarakten als krank und zerrüttet vor, dissoziiert von postrevolutionären Phantomschmerzen, *memory flashes* und delirant-halluzinatorischen Überblendungserfahrungen, die Vergangenheit und Gegenwart, Revolution und Krieg konfundieren: Schreibmaschinengeräusche verwandeln sich in Maschinengewehrsalven, bürokratische Staatsapparate in Kriegsmaschinen, Insassenkrücken werden wieder zu Waffen des *sacred defence*.

Der Fotograf beginnt, das soziale Elend in obsessiver Weise zu archivieren. Seine Erinnerungen an Demonstrationen und Proteste aus der Revolutionszeit, an Transparente, auf denen Befreiungstheologen wie Ali Shariati zu sehen sind, blenden sich als halluzinatorische Heimsuchungen in den optischen Sucher der innerdiegetischen Fotokamera ein. Die Erinnerungen werden so zu insistierenden Störbildern, die die postrevolutionäre Gegenwart immer wieder mit den uneingelösten Versprechen der Vergangenheit konfrontieren. Hierbei nutzt der Fotograf die Kamera nicht nur zur Aufnahme, sondern auch zur Durchstreichung von Realität: Er versucht, die insistierenden Störbilder, die leeren Versprechen per apparativem Klick zum Verschwinden zu bringen, um Voraussetzungen für einen neuen Gesellschaftsentwurf – *tabula rasa* – zu schaffen. Doch immer wieder wird er heimgesucht von Erinnerungen an brennende Kinos und anderen, geradezu ikonischen Bildern eines revolutionären Ikonoklasmus, der in der Ikonomanie des Fotografen einen Gegenentwurf findet. Hinzu kommen bemerkenswerte Konstruktionsformen, welche die Vergangenheit als Phänomen verhandeln, das sich nur aus einer spezifischen Gegenwart heraus belichten respektive erhellen lässt. Als Haji (Ebrahim Abadi), so der Name des Fotografen, zu Beginn des Films vom Spital abgeholt wird, sitzt er in einem Mercedes und nimmt durch die Windschutzscheibe und den Mercedesstern die Slogans und Parolen ins Visier, die als Graffitis auf den Mauern die Straße säumen. Was die Graffitis zu lesen geben, entstammt der Zeit der Revolution und erinnert den Fotografen an deren unabgegoltene Forderungen: »We will drag all capitalists to the court of justice. (Imam Khomeini).«

³⁷ Daniel Eschkötter, »Bilder der Welt und Inschriften von Kino und Geschichte. Institution und Gedächtnis nach Samuel Fuller«, in: Ute Holl / Matthias Wittmann (Hg.), *Memoriescapes. Filmformen der Erinnerung*, Zürich/Berlin 2014, S. 127–155, hier S. 140.

Hinzu kommen kriegsromantische Sätze: »Volunteer combatant, a lion in battlefields, a victim in town.«³⁸ Es ist erstaunlich, dass Makhmalbaf für *Marriage of the Blessed* vom Ministerium für Kultur und islamische Führung und seinem exekutiven Arm, der *Farabi Cinema Foundation*, eine Drehgenehmigung und *screening permission* erhielt, obwohl der Film als antirevolutionär eingestuft wurde und schon zehn Jahre vor Kiarostamis *Ten* (1997) eine Frau ohne Hejab und mit Glatze zeigte. Makhmalbaf selbst erklärte das in einem Interview mit seinen guten Kontakten zu dem als moderat geltenden damaligen Premierminister Hussein Mussavi.³⁹

Was Makhmalbaf in *Marriage of the Blessed* mit experimentellen Montagetechniken und komplexen Schichtungen im Bildraum zu konstruieren versucht, ist eine geschichtsphilosophische Telescopage im Sinne Walter Benjamins, eine »Telescopage der Vergangenheit durch die Gegenwart«.⁴⁰ Vergangenheit wird als Phänomen erkannt, das sich nur von einer gegenwärtigen, auch: medialen Ereigniskonstellierung her bestimmen und neu belichten lässt. Genau genommen unternimmt Makhmalbaf eine Telescopage im doppelten Sinn: Einerseits wirft er einen Blick auf die Ereignisse der Revolution durch die Nachbilder der Kriegs, andererseits und umgekehrt geht es um einen Blick auf den Krieg durch die Nachbilder der Revolution. Das Traumatische der iranischen Revolution, das auch als Summe uneingelöster Versprechen, Träume und Visionen zu begreifen wäre, die in den *Warteraum der Geschichte* (Chakrabarty) zurückgedrängt wurden, erschließt sich somit in Phänomenen unaufhörlicher Verdoppelung und Verschiebung, in Neueinschreibungen in die Gegenwart und in retroaktiven Überschreibungen aus der Gegenwart. Hierbei ist dem Umstand Rechnung zu tragen, dass sich die postrevolutionäre Suche nach einem verlorenen revolutionären Subjekt in Zeiten der Retraumatisierung durch einen achtjährigen Krieg vollziehen musste. Makhmalbaf macht aus dem Krankenzimmer nicht nur eine Art »Zauberberg«, also eine Allegorie für einen Gesellschaftszustand und ein Vehikel für einen Reigen von Metonymien, er nimmt die verhandelten Kriegstraumata auch zum Anlass, um nach einer neuen Filmsprache und einer neuen filmischen Struktur des Erinnerns zu suchen, gleichermaßen als Form und Formation von Subjektivität.

³⁸ Die Übersetzungen orientieren sich am Wortlaut der eingeblendeten Untertitel.

³⁹ »Because of the persistence of Musavi, the film was shown to his cabinet. And against the atmosphere that wanted to condemn this, he stood like a man, and that is why I still respect him very much. At the time Musavi had allowed the Association of Moslem Writers and Artists to start working and this led to his eventual removal from office. He passed a message to me saying, »Don't call me, because both you and I are being watched.« Zitiert nach Saeed Zeydabadi-Nejad, *The Politics of Iranian Cinema. Film and Society in the Islamic Republic*, London u. a. 2010, S. 67 f.

⁴⁰ Walter Benjamin, »Das Passagen-Werk«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. V/1, Frankfurt am Main 1991, S. 588.

»Erinnerung ist eine Montage, die sich ergeben kann, weil die Zusammenhänge der Elemente zuerst zerstört wurden, so daß es zu einer Produktion von Konstellationen aus ihnen kommen kann. An die Stelle der einen Geschichte tritt der Augenblick des Umschlags des aktuellen Bilds in ein vergangenes«,⁴¹ heißt es bei Pethes über Benjamins *Telescopagen des Eingedenkens*, welche die Möglichkeiten des Erinnerns nicht in Linearität und Kontinuität, sondern in Fraktur, Zäsur und vor allem Montage verorten. Benjamins Auffassung von einem Archiv, das es in der Relektüre zu verflüssigen gilt, lässt sich mit Makhmalbafs surrealistischen bis agitatorischen Visionen engführen, die »Erinnerungszeit und historische Zeit«⁴² auf komplexe Weise konstellieren.

Wenn das Archiv »das Gesetz dessen« ist, »was gesagt werden kann«, wie das Foucault in *Die Archäologie des Wissens* nahelegt,⁴³ dann handelt es sich im Fall von Makhmalbafs experimenteller Mnemographie um einen Versuch, die Montagetechniken des Films als subversive *Taktiken* (Certeau) und *Bildakte* (Bredekamp) einzusetzen, welche die Grammatik des Archivierens – die Ordnung des Sichtbaren, Sagbaren und Erinnerungbaren – umschreiben und ein nichtlineares, experimentelles Gedächtnis konstruieren sollen. Der emblematische *emergency room* – in diesem konkreten Fall eher: das Lazarett – dient ihm als Wahrnehmungslabor, in dem mit der montage-technischen Produktion von Fakten experimentiert und allererst nach einem Ort des Erinnerns, einem *point of re-memembering* gesucht wird. Ganz im Benjamin'schen Sinn können archivarische Spuren nur dann aufgenommen werden, memoriale Verkettungen und Übertragungen nur dann stattfinden, wenn aus der Gegenwart heraus mediale Störungen, Risse und Entstellungen fabriziert werden.

Während Makhmalbaf in *Marriage of the Blessed* die posttraumatischen Zustände der »lebenden Märtyrer« als Vehikel dienen, um Film-im-Film-Experimente durchzuführen und so nach neuen filmischen Form(ung)en von Subjektivität zu suchen, verfolgen die staatstragenden Filme des *sacred defence cinema*, die häufig ebenfalls den *shell shock* vieler *Basidsch* als Ausgangspunkt wählen, andere Ziele. Ihnen geht es nicht um die Auseinandersetzung mit einer verlorenen revolutionären Subjektivität, sondern um die ideologische Behauptung einer geglückten Revolution, um Krieg als Verstetigung der Revolution und um Telescopagen zum Komplex *Krieg/Revolution*, die überzeitliche, religiöse und teleologische Zusammenhänge konstruieren. Dies gilt insbesondere für die Spielfilme von Ebrahim Hatamikia, der

⁴¹ Nicolas Pethes, *Mnemographie. Poetiken der Erinnerung und Destruktion* nach Walter Benjamin, Tübingen 1999, S. 386.

⁴² Thomas Elsaesser, *Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD*, Berlin 2006/2007, S. 198.

⁴³ Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, übers. v. Ulrich Köppen, Frankfurt am Main 1981, S. 187.

über den Krieg zum Kino kam, als Freiwilliger der Revolutionsgarden und Kriegsreporter für Jihad TV begann, auch bei Avinis *Chronicle of Victory* beteiligt war und heute als eine Ikone des professionellen religiösen Spielfilms im Iran gilt. Sein erster Spielfilm mutet in vielerlei Hinsicht geradezu wie das Gegenstück zu Makhmalbafs *Marriage of the Blessed* an und lohnt schon deshalb eine etwas ausführlichere Erörterung.

Emergency Room (II)

Schon der Titelvorspann von Hatamikia's Spielfilmdebüt *Identity* (1986)⁴⁴ macht kein Geheimnis daraus, welches neue Gesicht aus dem Staub des Kriegs entstehen soll. Die Schriftinserts sind unterlegt mit religiösen wie kriegsideologischen Gegenständen, Symbolen und Identitätsstiftern: Zu sehen sind unter anderem der Koran, ein Parfümfläschchen, Gebetsperlen und eine Kette, an der die obligatorische, zur Identifikation gefallener Soldaten dienende Metallplakette, die sogenannte »Hundemarke«, fehlt. Die Identität, um die es geht, muss also erst ausgebildet werden. Die Hauptfigur des Films ist ein Motorrad-Hooligan, der nach einem Unfall sein Gedächtnis verloren hat und bei seiner Einlieferung ins Krankenhaus vom Ambulanzfahrer als *Basidsch* ausgegeben wird, weil er sonst keinen Platz in der Notaufnahme bekäme. Eingehüllt in Bandagen, die nur Augen, Nase und Mund frei lassen, macht der Gerettete im Krankenzimmer einen inneren Reinigungsprozess durch, begleitet von Erinnerungsfragmenten, die sich erst zu einem Ganzen fügen müssen. Der Prozess der inneren Reinigung wird in Rückblenden durch klares Wasser versinnbildlicht, das der Genesende aus einer Trinkschale zu sich nimmt, während sich Lichtreflexe auf seinem Gesicht abzeichnen, die diesem Konturen geben. Mit dem Motiv des Wassers und dem Dürsten verwendet Hatamikia zudem einen Code aus dem bereits erwähnten Repertoire der *Taziyeh*, dem unerschöpflichen Fundus religiös konnotierter Symbole und Sprechakte. Die innere und äußere Verwandlung des Protagonisten wird vor allem von den Fronterzählungen und Gebeten der soldatisch-solidarischen Veteranen-Community im Krankenzimmer in Gang gebracht, begleitet und getragen, bis er schließlich mit einem neuen schiitischen Gesicht den Bandagen entsteigt. Das Motiv des Gesichtsverlusts – und damit zusammenhängend: die Ausbildung einer neuen Identität – mutet einem westlichen, am Genre des *film noir* geschulerten Publikum zunächst erstaunlich vertraut an. Erinnert sei an Klassiker wie *Dark Passage* (1947, Delmer Daves), *Johnny got his Gun* (1971, Dalton Trumbo), *La Jetée* (1962, Chris Marker) oder *Suture* (1993, Scott McGehee).

⁴⁴ Für den Hinweis auf diesen Film und seine Beschaffung bedanke ich mich an dieser Stelle bei Amir Roshan (Freiburg/Teheran).

© Ebrahim Hatamikia



Warten auf die
Entschleierung in
Identity (1986).

Tatsächlich verwendet Hatamikia immer wieder Stoffe, Motive und Narrative aus dem westlichen Kino, um diese umzucodieren. So existiert von ihm etwa ein sehr freies Remake von Sidney Lumets *Dog Day Afternoon* mit dem Titel *The Glass Agency* (1997). Darin geht es um einen Veteranen, der Geiseln nimmt, um für seinen Freund, der an einer Senfgasvergiftung leidet und in London operiert werden soll, ein Visum zu erzwingen. Und in einem anderen, in der Wüste angesiedelten Film über eine Dreiecksbeziehung, arbeitet Hatamikia mit Versatzstücken aus *The English Patient* (1996). Dabei verwendet er den Krieg und seine Extremsituationen als Vehikel, um camouflierte Tabuthemen zu verhandeln und Berührungen zwischen Frau und Mann zeigen zu können, die in anderen Kontexten in dieser Form nicht möglich wären. Auffallend bei Hatamikia ist der propagandistische, manipulative Einsatz von Codes der *Taziyeh*. In *From Karkeh to the Rhine* (1992)⁴⁵ einem Film, der den Radius des *sacred defence*-Genres entscheidend ausweitete, geht es um einen an Leukämie erkrankten *Basidsch*, der in einer Klinik am Rhein behandelt wird. Bevor er am Ende stirbt, schlägt sich der im Krankbett Liegende – gemäß einer Pathosformel der *Taziyeh* – mit der Faust rhythmisch auf die Brust, begleitet von Erinnerungen an heroische Handlungen auf dem giftgasschwangeren Schlachtfeld und dem Babygeschrei seines Neugeborenen im Iran. Die Stimme des Neugeborenen wird ihm von seiner Frau via Tonbandgerät vorgespielt, wodurch nicht nur Emotionen geschürt, sondern auch Erinnerungen an die Botschaften Khomeinis evoziert werden sollen, die während der Revolution auf Tonbandkassetten

⁴⁵ Shahab Esfandiary, »Iranian Sacred Defence Cinema and the Ambivalent Consequences of Globalization. A Study of the Films of Ebrahim Hatamikia«, in: Khosronejad (Hg.), *Iranian Sacred Defence Cinema*, S. 59–98, hier S. 70.

verbreitet wurden.⁴⁶ Wie in *Identity* geht es auch hier um transgenerationale Übertragungen einer islamischen Identität. Besonders bemerkenswert an *Identity* wiederum ist die Inszenierung der Entschleierung, das heißt der Abnahme der Gesichtsbandagen am Ende des Films. Bei dieser Gelegenheit geht der Blick des Protagonisten in den Spiegel sowie, über diesen, in die Kamera, bevor er als *freeze frame* in den Nachspann übergeht. Es handelt sich um eine ideologische Interpellation, die den Zuschauer in die Diegese einfaltet, indem sein Ich, das angerufene Du, mit dem Blick des nunmehr gereinigten Protagonisten in eins gesetzt wird. Keineswegs erleben wie hier eine Zuschaueradressierung, die die Identifikation mit der Figur in Brecht'scher Manier stören soll, sondern eine finale Schließung aller Wunden und Nähte durch Kurzschluss von Schuss und Gegenschuss, subjektiver und objektiver Perspektive in einem Spiegel, durch die der Zuschauer (= Protagonist) aufgefordert wird, sich ebenfalls zu bekehren und sich eine neue islamische Identität anzueignen.

Editing Room

Während Hatamikia aus Revolution und Krieg eine makellose und ungebrochene Subjektivität hervorgehen lässt, entwirft Makhmalbaf ein zerrüttetes, fragmentiertes Sensorium. Gewalt, Krieg und Trauma werden zum Ausgangspunkt für ein Durcheinander der Zeiten und Räume. Auf den ersten Blick zeigt diese ästhetische Strategie erstaunliche Ähnlichkeit mit auch aus westlichen Filmen vertrauten Symbolisierungen und Somatisierungen traumatischer Kriegserfahrungen. Wir erleben das, was man mit Kracauer als »Katarakt der Zeiten«⁴⁷ oder *Montage-Katarakt* bezeichnen kann: Thematisiert wird der Wahrnehmungsprozess selbst, der Angriff der Kriegstechnologie auf die Sinne. Gleichzeitig jedoch – und hier wandert die *Telescopage Krieg / Revolution* auf eine rein strukturelle Ebene – wird eine ganz andere respektive zusätzliche Krise der Wahrnehmung verhandelt, die mit dem Ikonoklasmus der Revolution und dem umfassenden Projekt einer Neuerziehung der Sinne zu tun hat: »[...] the post-Revolutionary film industry was charged with reeducating the national sensorium and inscribing a new national subject-spectator severed from dominant cinema's formal systems of looking.«⁴⁸ Entscheidend ist, dass es sich bei diesem Zusammenbruch der Blickstrukturen nicht nur um ein mimetisches Modell

46 Vgl. Michel Foucault, »Die iranische Revolte breitet sich mittels Tonbandkassetten aus« [frz. Orig. 1978], in: ders., *Dits et Ecrits*, Bd. 3: 1976–1979, S. 888–893.

47 Siegfried Kracauer, *Geschichte – Vor den letzten Dingen*, Schriften, Bd. 4, hg. u. übers. v. Karsten Witte, Frankfurt am Main 1971, S. 186.

48 Negar Mottahedeh, *Displaced Allegories. Post-Revolutionary Iranian Cinema*, Durham/London 2008, S. 56.

Marriage of the Blessed
und das Ende der Ideale.



für eine kriegsbedingte Krise der Wahrnehmung und ihrer vertrauten Maßstäbe handelt, sondern dass Makhmalbaf zwischen und in den Bildern einen anderen Eingriff in die Ordnungen der Sichtbarkeit, Sagbarkeit und Erinnerbarkeit mitverhandelt – die postrevolutionäre Restrukturierung von Montagekonventionen (westlicher Provenienz) unter der Signatur des islamistischen Blickregimes. Die Gewalt des Kriegs wird auf struktureller Ebene zur allegorischen Camouflage einer anderen, zusätzlichen Erzählung, einer Erzählung von der Gewalt der Zensur. In einer Art subversiver Überaffirmation, die im Schnitt den kleinsten gemeinsamen Nenner zwischen den diskursiven Praktiken der Zensur und den Taktiken der Auflehnung gegen diese sucht, lässt Makhmalbaf die Filmsprache bei null beginnen, um im Anschluss an die Entfernung der Nähte (Desuturierung) nach einer neuen Sprache zu suchen. Mit Negar Mottahedeh kann hier von einer *displaced allegory* gesprochen werden, einer »second-level message«,⁴⁹ die sich über die Form und den Schnitt und nicht über das Narrativ einmischt.

Makhmalbaf verhandelt die Traumata des Krieges als Wunde einer abwesenden oder besser: gescheiterten Revolution und sucht die revolutionären Momente aus der Zeitperformanz, den Blickstrukturen und den Erinnerungseffekten kinematografischer Konstellationen zu generieren. Der *Archivtrieb* (Derrida), der sich in dissidenten Filmen auf jeweils unterschiedliche Art gegen die archivarisches Gewalten und Verteidigungsmechanismen der offiziellen Erinnerungspolitik Bahn bricht, ist eine Suche nach neuen Grammatiken des Archivierens und Formen des Erinnerns. Wir befinden uns an Schnittplätzen, die sich als Erinnerungssequenzen tarnen, um mit filmischen Techniken des Replays neue Felder des Auftauchens historischer Referenzen und Subjektpositionen zu generieren. Während Makh-

49 Ebd., S. 3. Mottahedeh verwendet den Begriff der »Allegorie« durchaus im Sinne Fredric Jamesons, der im Kontext seiner politischen Filmästhetik die Allegorie als strukturelle Spaltung und Wunde in der Repräsentation betrachtet, über die sich eine abwesende Ursache, ein politisch Unbewusstes artikuliert: »[...] allegory means imperfect representation or the failure of representation. [...] it always breaks down.« Zitiert nach: Sulgi Lie, *Die Außenseite des Films*, Zürich 2012, S. 218. Vgl. dazu auch: Fredric Jameson, *Das politische Unbewusste. Literatur als Symbol sozialen Handelns*, Reinbek 1988.

malbafs Protagonist innerhalb des Mahlstroms an Heimsuchungen keinen stabilisierenden *point of re-membering* findet, sondern letztendlich zwischen desaströser postrevolutionärer Realität und uneingelösten Revolutionsversprechen zerrieben wird, ja verloren geht, begeben sich andere Filme auf die Suche nach dem, was im Anschluss an die Revolution übersehen und in den *Warteraum der Geschichte* (Chakrabarty) abgedrängt wurde.

Bahram Beizaies *Maybe Some Other Time* (1987, *Shayad Vaghti Deegar*) ist so ein Film. Auf den ersten Blick handelt es sich um einen scheinbar unpolitischen Thriller, gespickt mit Hitchcock- und Antonioni-Referenzen sowie Elementen des schiitischen Passionsspiels *Taziyeh*, der im *editing room*, am Schneidetisch, beginnt. Modebbar (Siamak Atlasi), die männliche Hauptfigur, ein Vertreter der Teheraner *middle class*, sitzt am Schneidetisch und arbeitet an der Nachvertonung einer Dokumentation über Luftverschmutzung in Teheran. Bei der Arbeit an Bild und Ton und deren Relation – konkret geht es um die Bearbeitung von Aufnahmen eines Verkehrsstaus in Teheran – meint Modebbar plötzlich, seine Frau Kian (Susan Taslimi) neben einem anderen Mann im Auto sitzen zu sehen. Es wird hin und her gespult, Vergangenheit wird durchgearbeitet, nicht nur im Schneiderraum, sondern auch auf anderen Ebenen, bis sich in einem Antiquitätenladen die Realitätsebenen in halluzinatorischer, zirkulärer Weise verschachteln und verzahnen. Schließlich stellt sich heraus, dass es eine Zwillingsschwester gab und gibt, die nach der Geburt weggegeben wurde und ganz (wo)anders groß wurde als Kian, die Frau des Fernsehsprechers. Was der Protagonist somit allmählich entbirgt, ist eine alternative, vergessene Geschichte. Es geht um übersehene Abzweigungen und Potenziale, die in der Krypta des Antiquitätenladens gleichermaßen wie in dem Filmmaterial auf dem Schneidetisch nisten: »what is at stake [...] is also the excavation of the nation's past – a past that has been forgotten because of the inattention to representation and art in the history of Iran«,⁵⁰ schreibt Negar Mottahedeh in ihrer allegorischen Lektüre von Beizaies Filmen.⁵¹

Blicken wir zum Abschluss noch einmal zurück: Die im Zuge der Filmanalysen durchquerten *emergency rooms* wurden als *editing rooms* betrachtbar, als Schnittplätze, die dazu dienen, allererst einen *point of re-membering*, eine Gegenwart und eine Struktur des Erinnerns zu finden, von der aus his-

torische Referenzen darstellbar und herstellbar sind. Mit Ausnahme von Hatamikia's Propagandawurf, der das revolutionäre Subjekt als vollkommen verwirklicht behauptet und einen homogenen, teleologischen Gedächtnis- und Geschichtsraum konstruiert, in dem Revolution und Krieg eine Kontinuität bilden, geht es dabei immer auch um die Suche nach einem verlorenen revolutionären Subjekt. Makhmalbaf verhandelt in *Marriage of the Blessed* die Traumata des Krieges als Wunde einer abwesenden oder gescheiterten Revolution und sucht nach revolutionären Momenten in der Zeitperformanz, den Blickstrukturen und Erinnerungseffekten kinematografischer Konstellationen. Beizaie wiederum – und hier wurde der Schnittplatz dann expliziter, aber der Krieg impliziter – formuliert in *Maybe Some Other Time* dann doch eine Art Utopie, nämlich eine Kommunikationsutopie. Die medialen, montage-technischen Störungen, Risse und Frakturen werden zu Formen der Übertragung und Neueintragung revolutionärer Momente in die Gegenwart. Der revolutionäre Zukunftshorizont des in der Vergangenheit Übersehenen ist demnach nicht im *emergency room*, sondern nur im *editing room* zu finden. *Maybe... some other time.*

Matthias Wittmann, Medienwissenschaftler und Philosoph, ist wissenschaftlicher Assistent am Seminar für Medienwissenschaft der Universität Basel.
matthias.wittmann@unibas.ch

⁵⁰ Mottahedeh, *Displaced Allegories*, S. 56.

⁵¹ Eine vergleichbare Geschichtsauffassung respektive -betrachtung habe ich vergangenes Jahr im *Musée d'Art moderne de la Ville de Paris* im Rahmen der Ausstellung »Iran. Unedited History 1960–2014« angetroffen: Narmine Sadegs Installation *Office of Investigation into Diverted Trajectories* (2014) ist eine Bearbeitung der persischen Dichtung *Konferenz der Vögel* von Farid al-Din Attar. Attars allegorische Erzählung über die beschwerliche Suche von Tausenden von Vögeln nach einem idealen König (*Simorgh*) endet damit, dass die dreißig übrig gebliebenen Vögel erkennen müssen, dass der gesuchte König nichts anderes ist als die Reflexion ihrer eigenen Existenz. Sadegs Installation, welche die Vögel in Kreisform anordnet, fragt nach den Bahnen der verloren gegangenen Vögel.